

LA GEOMETRIA ESPACIAL DE PERE MATES

PER

JOAQUIM GARRIGA RIERA

I

Pere Mates, el membre més destacat d'una ramificada nissaga d'artistes originària de Sant Feliu de Guíxols,¹ és també el més prolífic dels pintors gironins de segle XVI i un dels millors pintors catalans del període.² Nascut entorn de 1490/95, es degué traslladar ben aviat a Girona, perquè ja hi consta documentat com a pintor el 1512.³ De primer residí i tenia l'obrador al

¹ Cfr. N. Castells-J. Clara, 1981, p. 277-283; J. Clara, 1982a, p. 175; J. Clara, 1982b, p. 318-319; J. Clara, 1983, p. 126-128.

² Per a una síntesi i avaluació crítica recents de l'obra de Pere Mates en el context de l'art català del segle XVI, vegeu J. Garriga, 1986, p. 75-77. El "descobridor" i compil·lador del catàleg fonamental de la pintura de Mates, copiosa i homogènia, fou Joan Sutrà (1930, 1937, 1950, 1956-1957), el qual ja s'inclinà a interpretar per «Matas» el característic monograma «MTAS» amb què apareixien signades algunes taules (cfr. J. Sutrà, 1956-1957, p. 106-107), d'altra banda llegit com a «TVMAS» (J. Sutrà, 1937, p. 287-288), o bé «T. MAS» (J. Gudiol Cunill, 1933, p. 712), o «THOMAS» (cfr. J.M. Madurell, 1944, p. 39). La identificació del pintor com a Pere Mates esdevé vacil·lant als escrits de D. Angulo (1954, p. 64-69, més que id., 1944, p. 317-319), seguit en això tardanament per J. Camón Aznar (1970, p. 330-333). Mentrestant, Ch.R. Post encara preferia designar el mestre gironí amb la precaució del nom convencional de «Monogramista català» a l'ampli estudi d'*History of Spanish Painting* que va dedicar-li (Ch.R. Post, 1958, p. 123-162). Tanmateix, la raonada proposta de J. Sutrà a favor de Pere Mates fou confirmada amb notícies indirectes d'arxiu per L. Batlle (cfr. J. Sutrà, 1956-1957, p. 106) i per J. Ainaud i C. Sala –segons consignen Ch.R. Post, 1958, p. 125, i J. Marquès, 1977, p. 114–, difosa entre els erudits i decididament defensada a la coneguda publicació de J. Ainaud, 1958, p. 77-78, fonamental per als estudis successius. Un bon nombre d'autors ja l'havien recollida, o van fer-se'n ressò tot seguit, i van contribuir a fixar-la (L. Font, 1952, p. 41, 81-82, XLI-XLII; J. Marquès, 1955, p. 25; P. de Palol, 1955, p. 129; S. Alcolea Gil, 1957, p. 159-160; J. Corominas-J. Marquès, 1970, p. 52, 82, 92; id., 1976, p. 109, 111, 143, 145, 153, 175; A. Puig, 1970, p. 43; J. Marquès, 1977, p. 111-119). L'aplec documental decisiu sobre la identitat i el perfil humà de Pere Mates fou establert per M.A. Alàrcia (1973) i posteriorment ampliat, amb una incidència particular en les informacions sobre l'entorn familiar

carrer de la Cort Reial,⁴ i des del 1535, potser arran del seu matrimoni –es casà amb Anna Mir, natural de Besalú i neboda d'un beneficiat de la Seu de Girona–,⁵ s'instal·là a la placeta de Sant Feliu, al capdamunt del carrer de les Ballesteries,⁶ on morí el 22 d'octubre de 1558.⁷

Fins al 1558, el taller de pintura de Pere Mates desplegà per tota la geografia del bisbat gironí una vivíssima activitat, molt superior a la dels altres pintors coetanis de la ciutat.⁸ La seva trajectòria artística és documentada només en part –i encara, la documentació relativa a peces conservades resultaria ínfima si no hi afegíssim el monograma «MTAS» amb què apareixen firmades algunes taules–, però malgrat això la coneixem amb una relativa amplitud i solidesa, perquè la pintura de Mates, impregnada de carac-

del pintor, per N. Castells-J. Clara (1981), J. Clara (1982a, 1982b, 1983, 1984, 1987), P. Freixas (1984-1985) i P. Trijueque (1990). Les notícies exhumades dels fons arxivístics per aquesta nova generació d'estudiosos han permès no tan sols precisar i augmentar la biografia artística de Pere Mates, encara incompleta però definitivament consolidada, sinó sobretot flanquejar-la amb la producció d'altres pintors del mateix llinatge familiar –Pere Mates II, Nicolau Mates, Joan Mates, Damià Mates i Gabriel Mates–, abundant malgrat que avui quasi del tot perduda. Això, de retop, ha permès de relacionar més adequadament l'obra de Pere Mates amb el context pictòric gironí i català del Cinc-cents.

³ Cfr. J. Clara, 1982b, p. 318.

⁴ Cfr. J. Clara, 1982b, p. 319.

⁵ Cfr. M.A. Alàrcia, 1973, p. 86-87, docs. 19-22. Anna Mir era filla de Rafael Mir, assaonador de Besalú, i neboda de Bonanat Mir, prevere i beneficiat de la Seu de Girona. Entre 1536 i 1557 el matrimoni tingué tretze fills (cfr. M.A. Alàrcia, 1973, p. 88, docs. 8-10). Cfr. també N. Castells-J. Clara, 1981, p. 278-279; J. Clara, 1982b, p. 318-320.

⁶ Cfr. M.A. Alàrcia, 1973, p. 89-90, docs. 12-14 i 16. Cfr. també J. Sutrà, 1956-1957, p. 106 (amb dades d'arxiu de L. Batlle); N. Castells-J. Clara, 1981, p. 278; J. Clara, 1982b, p. 319.

⁷ Cfr. M.A. Alàrcia, 1973, p. 90-92, docs. 23 (testament, 17 octubre 1558) i 24 (sepultura, 22 octubre 1558). Cfr. també N. Castells-J. Clara, 1981, p. 278-279; J. Clara, 1982b, p. 318.

⁸ Es desconeix la intervenció que pogueren tenir en la producció del taller de Mates els eventuals col·laboradors, i en primer lloc el seus fills grans: l'homònim Pere Mates II, que heretà l'obrador patern (cfr. M.A. Alàrcia, 1973, p. 91-93, docs. 14-15, 17 i 23) i consta que exercia de pintor (cfr. M.A. Alàrcia, 1973, p. 90, doc. 7; J. Clara, 1982b, p. 320; J. Clara, 1984, p. 64) abans d'esdevenir clergue com el seu germà Narcís Mates (+1598) –el qual també pintava, sembla (cfr. M.A. Alàrcia, 1973, p. 91, doc. 23)–, o una «madó Mates pintora» (+1574), potser una de les dues filles esmentades al testament de 1558, Jerònima o Anna Mates (cfr. M.A. Alàrcia, 1973, p. 94, docs. 25-26). Els altres pintors del mateix llinatge Mates –Nicolau, Gabriel, Damià, Joan– establerts a Girona o a Barcelona provenen d'altres branques familiars, igualment d'origen ganxó però no directament entroncades amb el taller de Pere Mates (cfr. M.A. Alàrcia, 1973, p. 95-96, docs. 11 i 17; J. Marquès, 1977, p. 114; N. Castells-J. Clara, 1981, p. 279-281; J. Clara, 1982a, p. 175-176; J. Clara, 1982b, p. 318-319; J. Clara, 1983, p. 125-139; J. Clara, 1987, p. 215-226; P. Trijueque, 1990, p. 116-124). La dilatada producció retaulística de Pere Mates apareix dispersa per esglésies d'arreu del bisbat gironí, però en realitat respon a una línia d'encàrrecs més aviat limitada i homogènia, circumscrita a dos nuclis fonamentals de clients. En efecte, almenys en una primera aproximació a la destinació de les pintures i a la clientela del pintor –sense

terístiques molt constants, manifesta una sorprenent continuïtat i regularitat. El seu estil, tan inconfusible que deixa poc marge als dubtes, ha permès d'atribuir-li plausiblement un substanciós conjunt d'obra sobreviscuda, el corpus fonamental de la qual ja fou establert per les recerques de Joan Sutrà.⁹

El treball més antic de Pere Mates que s'ha pogut documentar és la seva intervenció en el desaparegut retaule de *Sant Andreu* de Roses (1520), contractat per Pere de Fontaines poc abans de morir (1518).¹⁰ Successivament, se sap que pintà per a la Seu de Girona dos *Profetes* (1522),¹¹ no conservats, i se li ha atribuït el retaule de la capella de *Santa Magdalena*, datat el 1526 (Museu de la Catedral, Girona) [fig. 1].¹² El mateix 1526 contractà per 235 lliures el perdut retaule major de *Sant Pere de Rodes*, acabat el 1532.¹³

explorar les dades ni exhaustivament ni en profunditat—, resulta manifest que una proporció molt alta de les obres servia encàrrecs o era destinada, per una banda, a la Catedral de Girona, i, per l'altra, a monestirs de l'orde de sant Benet. Respecte al primer grup, no sabem positivament si la circumstància que Bonanat Mir, oncle de la seva muller, fos beneficiat de la Catedral de Girona influí en les comandes, però en tot cas consta que Pere Mates pintà per a la Seu —sense comptar els treballs menors— dos *Profetes* i els retaules de *Santa Magdalena* i de *Sant Tomàs*, i per a esglésies que pertanyien a la canònica de la mateixa Seu gironina els retaules de *Sant Pere* de Montagut i de *Sant Bartomeu* de Llorona. Sant Pere Cercada, on hi hagué pintures de Mates, era també un priorat canonical, bé que de regla agustiniana. La concentració d'obra de Pere Mates en monestirs o en possessions de monestirs de l'orde de sant Benet sembla encara més intensa, i en aquest sentit potser no és mera casualitat que Pere Mates fos originari de la població de Sant Feliu de Guíxols, formada entorn d'un important cenobi benedictí amb el qual seria raonable sospitar-li vinculacions familiars o coneixences personals. Com sigui, assenyalarem almenys que van tenir obra de Mates els monestirs de Sant Pere de Rodes, de Sant Llorenç del Mont, de Sant Esteve de Banyoles i del Sant Sepulcre de Palera. Igualment van tenir-ne altres esglésies que depenien d'abadies o de priorats benedictins: les de Sant Pere de Lligordà —pertanyia a Sant Joan les Fonts—, de Santa Cecília de Molló —pertanyia a Santa Maria de Ripoll—, i de les Aguges —pertanyia a Sant Llorenç del Mont—. Una recerca més àmplia potser permetria vincular a l'orde de sant Benet o bé al capítol de la Catedral de Girona encara d'altres pintures conegudes de Mates, com per exemple el retaule de *Sant Andreu* de Roses —relacionable amb el monestir de Santa Maria, de la mateixa ciutadella de Roses, o amb el veí de Sant Pere de Rodes—, el de *Santa Pellaia* —associat al monestir de Sant Miquel de Cruïlles—, el de l'església de *Sant Nicolau* de Girona —pròxim als monestirs de Sant Pere de Galligants i de Sant Daniel—, o algun més dels set retaules restants dels quals tenim notícia (el de *Sant Joan Baptista* i els de Vilablareix, Millars, Vilamarí, Verges, Segueró i Oix). En qualsevol cas, la concentració d'encàrrecs en els dos blocs esmentats ja sembla una dada prou rellevant a primera vista i justifica, si més no, que en deixem expressa constància.

⁹ Cfr. en particular J. Sutrà, 1937; J. Sutrà, 1956-1957. Cfr. també Ch.R. Post, 1958, p. 123-162.

¹⁰ Cfr. J. Clara, 1982b, p. 320-321 i doc. 1.

¹¹ Cfr. P. Freixas, 1984-1985, p. 177.

¹² Cfr. J. Sutrà, 1937, p. 249-251. Cfr. també L. Font, 1952, p. 41; P. de Palol, 1955, p. 129-131; J. Sutrà, 1956-1957, p. 87-88; Ch.R. Post, 1958, p. 138-144; M.A. Alàrcia, 1973, p. 59-61.

¹³ F. Monsalvatje, 1904, p. 48: «En el mismo año [1532] se concluyó de pintar el altar mayor del monasterio por el pintor de Gerona Pedro Mates, costando 235 libras barcelonesas». Cfr. P. Freixas, 1984-1985, p. 177.

Mentrestant, el 1527 capitulà el retaule de la capella de *Sant Roc* de Vilablareix, també perdut,¹⁴ i el 1528 realitzà el retaule de *Sant Iscle i santa Victòria* de Millars –contractat el 1527 per Francesc Espinosa (+1528), però a penes començat–,¹⁵ que esdevé l'única obra de Mates conservada i que alhora disposa de documentació d'arxiu (Museu d'Art de Girona, i col·lecció parti-

¹⁴ Els paborde i obrers de la capella de sant Roc de la parroquial de Vilablareix van contractar l'obra amb el «mestre Pere Mates pintor de la ciutat de Girona» el 6 de desembre de 1527 (Arxiu Històric de Girona: Bernat Torralles, not. 8, reg. 210, 6 desembre 1527). L'existència del contracte detallat d'un retaule de *Sant Roc* per a Vilablareix, que porta adjunta l'època d'un primer pagament de 20 lliures al pintor, era desconeguda fins avui i en devem la notícia a una recerca personal de Pere Freixas, expressament comunicada per a la present publicació. Agraïxo cordialment la seva gentilesa.

¹⁵ Cfr. P. Freixas, 1984-1985, p. 177 n. 30 i doc. 7 (cfr. també P. Freixas, 1986, p. 51-55). Els documents sobre el retaule de Millars adduïts per P. Freixas esdevenen d'extrema importància perquè són els únics coneguts fins ara que podem referir a una pintura conservada de Pere Mates, però tanmateix són encara insuficients per establir amb absoluta certesa l'enllaç precís entre Mates i l'obra de Millars. La rellevància d'aquest problema documental obliga a dedicar-hi una atenció particular i fa avinents algunes observacions. D'entrada, notem que el contracte capitulat el 5 d'octubre de 1527 entre els obrers de Millars i el pintor de Girona Francesc Espinosa –que P. Freixas publica a l'apèndix documental (doc. 7)– comprometia a tenir pintat al cap d'un any i mig el retaule «de la benaventurada sancta Victòria», a més d'un arc frontaler de pedra picada i d'un sant Cristòfol al mur esquerre de la capella, per un total de 60 lliures barcelonines. El pagament fou fixat en tres terminis de 20 lliures: el primer dintre el mateix octubre de 1527, el segon l'octubre de 1528 i el tercer mig any després, o sigui l'abril de 1529, quan era previst que fos enllestida la feina. No es coneix cap època de pagament posterior a 1527 ni cap més documentació referides al treball d'Espinosa, ni tampoc no tenim dades precises entorn de la seva mort, llevat que és situable a Girona el 1528. L'altra notícia fonamental d'arxiu publicada a l'article de P. Freixas, segons la qual Pere Mates «el 1528 cobra quinze lliures i dotze sous pels seus treballs en el retaule de Santa Victòria de Millars» (p. 177, n. 30, sense detallar la data del document), ja portava a sospitar que la quantitat cobrada per Mates, pròxima a la dels terminis pactats per Espinosa el 1527, per cronologia podria correspondre al segon pagament –i per tant al segon terç de la feina?–, malgrat que també seria legítim imaginar una nova capitulació entre Pere Mates i els obrers de Millars. En tot cas, sembla inadmissible una interpretació que pressuposés les 15 lliures cobrades per Mates com el mer residu de les 60 assenyalades al contracte, com si Espinosa ja hagués cobrat les altres 45, perquè això contradiria explícitament les dates dels terminis documentats: Espinosa tingué temps de rebre només la primera paga, l'octubre de 1527 –quan signà el contracte–, i no sabem quina feina vinculable al terç inicial cobrat tenia feta abans de morir el 1528. En el moment de corregir la galerada del present escrit, i gràcies a una comunicació personal del mateix Pere Freixas –a qui he d'agrair la generositat d'haver volgut completar la recerca d'arxiu i de transmetre'n els resultats–, hem conegut dos detalls nous i significatius sobre el text contractual de Millars del 5 d'octubre de 1527: primer, Pere Mates hi consta com a testimoni fideïcomissari d'Espinosa –registrat amb data del 21 d'octubre de 1528, en comptes de 1527, possiblement per un *lapsus calami* notarial–, i segon, el mateix contracte porta adjunta l'època de la primera paga a Espinosa, que és de 15 lliures en comptes de les 20 previstes a la capitulació d'unes ratlles més amunt del document. S'ha de remarcar, per tant, que Mates ja era vinculat al retaule des de bon principi i que la quantitat de 15 lliures que cobrà el 1528 coincideix exactament amb la del primer termini pagat a Espinosa l'octubre de 1527 quan formalitzà el contracte. Això reforça la interpretació que Pere Mates s'hauria responsabilitzat de l'encàrrec de Millars –o sigui, de la pintura del retaule, de l'arc frontaler i del mur esquerre de la capella– com a mínim a partir del segon terç del complex de la feina, o millor del segon quart si a la fi les 60 lliures foren rebudes en fraccions de 15. Tot comptat i debatut, haurem de reconèixer que encara ignorem l'estadi precís d'execució del retaule quan Mates començà a ocupar-se'n materialment, i al capdavant haurem d'admetre que la sola documentació

cular, Millars) [figs. 2, 3, i 4].¹⁶ Més tard, contractà el retaule de la capella de *Sant Tomàs* de la Catedral de Girona (1535),¹⁷ desaparegut, i poc després enllestia el retaule de *Sant Joan Baptista*, conservat i no documentat, que porta la data de 1536 però no se sap per a quina església ni localitat va pintar-lo (col·lecció particular, Madrid) [figs. 8 i 9].¹⁸ El 1545 contractà el retaule de la *Mare de Déu* de l'església de Vilamarí; el 1547, el de la *Mare de Déu* de l'església de Verges, i el 1552 el de la parròquia de *Sant Nicolau* de Girona, tots tres perduts sense deixar cap vestigi, que se sàpiga.¹⁹

Consten documentades a Mates algunes feines més, menors i de caràcter ornamental o efímer –la majoria lligades al culte de la Seu gironina-, que consignem com a testimoni d'un tipus de treballs que els pintors també solien executar amb una certa periodicitat. Així, el 1534 pintà una cortina per a la capella del Sant Crist, i el 1535 el vel de la capella de les Onze Mil Verges amb les armes de Berenguer de Pau.²⁰ El 1539 pintà sis senyals amb les armes imperials per decorar la capella ardent instal·lada en ocasió de les

exhumada fins avui no permet establir amb plena seguretat l'abast exacte de la seva intervenció, ni distingir-la inequívocament de l'eventual intervenció d'Espinosa –del qual no es conserva cap més obra, que se sàpiga, per fer-hi l'oportuna comparació-. Ara bé, un cop puntualitzat i admès això, també voldríem subratllar que les taules de Millars són manifestament adscriuibles a l'estil de Pere Mates. Ho són en una proporció molt superior a la suggerida per l'estricta paga de 15 lliures de 1528 –l'únic document d'arxiu que ha associat Mates a l'execució material de les pintures-, fins al punt de fer-nos sospitar que, o bé Espinosa a penes hauria tingut temps de començar els treballs compromesos l'octubre de 1527, tal vegada per malaltia i en tot cas per la mort que li sobrevingué pocs mesos més tard, o bé que només hauria pogut pintar l'arc i el mur de la capella però encara res del retaule. En fi, podríem considerar pràcticament negligible la intervenció d'Espinosa a les taules de Millars, mentre que la intervenció de Pere Mates hi resultaria substantiva, essencial. L'empremta de l'estil de Mates s'hi manifesta amb immediatesa i rotunditat, i de fet J. Sutrà ja va reconèixer-la quan publicà les taules (1950) –i l'ha reconeguda tothom des d'aleshores-, sense comptar amb la contundent confirmació documental que successivament n'hem tingut. De tota manera, la interpretació que proposem aquí, fonamentada amb informacions encara parcials, haurà d'esperar la revalidació de noves recerques d'arxiu, que esdevenen insubstituïbles per donar una sortida realment definitiva al problema plantejat.

¹⁶ Cfr. J. Sutrà, 1950, p. 183-190; id., 1956-1957, p. 93; Ch.R. Post, 1958, p. 144-147; M.A. Alàrcia, 1973, p. 57-58; P. Freixas, 1986, p. 51-55.

¹⁷ Cfr. P. Freixas, 1984-1985, p. 177 i doc. 8.

¹⁸ Cfr. J. Sutrà, 1937, p. 251-252; J. Sutrà, 1956-1957, p. 88-89; Ch.R. Post, 1958, p. 137-138; M.A. Alàrcia, 1973, p. 68-70. Les taules del retaule de *Sant Joan Baptista* van formar part de les col·leccions Estruch i Josep Jover, de Barcelona, i successivament de la col·lecció Manolo González, de Madrid. El 1992 eren al comerç antiquari de Madrid.

¹⁹ Cfr. J. Clara, 1982b, p. 321 i docs. 2-4.

²⁰ Cfr. M.A. Alàrcia, 1973, p. 85-87 i doc. 3.

exèquies de l'emperadriu.²¹ El 1548 decorà el monument del Dijous Sant,²² el 1550 pintà tres frontispicis²³, i el 1556, les imatges de sant Feliu i de sant Narcís en uns ciris de la confraria de sant Narcís, de la qual el pintor era confrare.²⁴

La resta d'obra coneguda de Pere Mates, en bona part conservada fins avui o almenys evocada per fotografies anteriors a les destruccions del 1936, no és documentada ni datada. La mateixa continuïtat i regularitat de l'estil del pintor, tan constant al llarg dels anys que ha permès d'atribuir-li satisfactòriament la paternitat de força pintures, esdevé un obstacle, en canvi, a l'hora de fixar-ne la cronologia i de distribuir-les en una seqüència estilística raonada fins al 1558. El seu estil ja apareix format i madur des dels retaules de *Santa Magdalena* (1526) i de *Sant Iscle i santa Victòria* (1528), mentre que l'evolució fins a l'última obra que li sabem datada, el retaule poc posterior de *Sant Joan Baptista* (1536), és apreciable però no gaire significativa i afecta principalment la qualitat del treball. Tanmateix, podríem presentar la hipòtesi d'una línia evolutiva en la producció de Mates situable a partir del segon terç del segle, i que en tot cas ja es detecta al conjunt de *Sant Pere* de Montagut: una tendència al treball més expeditiu, a l'extensió més sumària del color –en capes menys denses i amb pinzellades més ràpides–, a la simplificació del dibuix, a l'escurçament del cànon de les figures i a la reducció de les seves agrupacions, a la reiteració dels tipus, dels moviments i de les expressions... És a dir, podríem interpretar-hi un procés de lenta però progressiva industrialització de la pintura sortida del seu taller, com ja observà M.A. Alàrcia.²⁵

Algunes de les obres per ara no documentades ni datades porten la signatura del pintor amb el característic monograma «MTAS», o «TVMAS»,

²¹ Cfr. J. Clara, 1982b, p. 321.

²² Cfr. M.A. Alàrcia, 1973, p. 88-89 i doc. 5.

²³ Cfr. M.A. Alàrcia, 1973, p. 90 i doc. 6.

²⁴ Cfr. J. Clara, 1982b, p. 321.

²⁵ Cfr. M.A. Alàrcia, 1973, p. 54-57, on es proposa una seqüència cronològica que tanmateix convindria revisar. Sobre la tècnica i l'estil de la pintura de Mates, cfr. J. Sutrà, 1937, p. 285-286; J. Sutrà, 1956-1957, p. 99-105; M.A. Alàrcia, 1973, p. 27-45. La intervenció de col·laboradors en els treballs de Pere Mates, probable però no estudiada en concret, ni en relació amb la identitat dels col·laboradors ni amb la intensitat de la intervenció, potser també hauria d'incloure l'eventual ajuda dels fills més grans del pintor –els nascuts entre 1536 i 1540 (cfr. M.A. Alàrcia, 1973, p. 88 i doc. 8)–; sobre això, vegeu les indicacions de la primera part de la nota 8 del present escrit.

observat per Sutrà.²⁶ Són, en primer lloc, el retaule de la *Mare de Déu* procedent del monestir de Sant Llorenç del Mont, al coll de Sous, set taules del qual s'allotjaven al santuari de la Mare de Déu del Mont i foren destruïdes el 1936.²⁷ Dos excel·lents conjunts també firmats «MTAS» han preservat fins avui quasi totes les taules: els retaules majors de les esglésies parroquials de *Santa Maria* de Segueró (Museu d'Art de Girona) [fig. 5]²⁸ i de *Sant Pere* de Montagut (Museu d'Art de Girona) [figs. 6 i 7].²⁹ Un quart conjunt firmat amb el monograma, les sis taules del retaule de *Sant Bartomeu* de l'església de Sant Andreu de Llorona, desaparegué en la folia de 1936.³⁰

Joan Sutrà identificà satisfactòriament més pintures atribuïbles a Pere Mates, malgrat que no portaven el monograma, ni tenen el suport de cap datació ni referència documental. Algunes van desaparèixer el 1936 i n'han quedat solament testimonis fotogràfics: és el cas dels retaules majors de l'església de *Sant Pere* de Lligordà –aleshores instal·lat a la capella privada del marquès de Montsolís a Sant Hilari Sacalm–³¹ i de l'església de *Santa Cecília* de Molló,³² o també el de les vuit taules reutilitzades el 1734 al retaule

²⁶ Cfr. J. Sutrà, 1937, p. 287-288; J. Sutrà, 1956-1957, p. 105-107. Cfr. també Ch.R. Post, 1958, p. 123-126; M.A. Alàrcia, 1973, p. 79-83.

²⁷ Cfr. F. Monsalvatje, 1889-1915, XVI, p. 90; *ibid.*, XVII, p. 167; J. Botet, s. a., p. 779; J. Sutrà, 1937, p. 177-181; J. Sutrà, 1956-1957, p. 84-85; Ch.R. Post, 1958, p. 129-131; M.A. Alàrcia, 1973, p. 58-59; J.M. Corominas-J. Marquès, 1976, p. 111. L'heràldica de l'abat Francesc Albanell (+1530) representada a la mateixa taula de l'*Anunciació* que porta el monograma de Mates permetria fixar la data *ante quem* de l'obra, ara perduda.

²⁸ Cfr. F. Monsalvatje, 1889-1915, XVI, p. 235-236; J. Botet, s. a., p. 744; J. Sutrà, 1937, p. 221-226; L. Font, 1952, p. 81; J. Marquès, 1955, p. 25; J. Sutrà, 1956-1957, p. 85-86; Ch.R. Post, 1958, p. 131-132; M.A. Alàrcia, 1973, p. 66-67; J.M. Corominas-J. Marquès, 1976, p. 145; M.A. Alàrcia et al., 1984, p. 42; M.A. Alàrcia, 1986b, p. 241-243; *id.*, 1989, p. 424.

²⁹ Cfr. J. Botet, s. a., p. 765; J. Sutrà, 1930, p. 363-368; J. Sutrà, 1937, p. 245-249; L. Font, 1952, p. 82; J. Marquès, 1955, p. 25; J. Sutrà, 1956-1957, p. 86; Ch.R. Post, 1958, p. 126-129; M.A. Alàrcia, 1973, p. 62-65; J.M. Corominas-J. Marquès, 1976, p. 174-175; M.A. Alàrcia et al., 1984, p. 42; M.A. Alàrcia, 1986a, p. 55-57.

³⁰ Cfr. J. Sutrà, 1937, p. 277-281; J. Sutrà, 1956-1957, p. 90-91; Ch.R. Post, 1958, p. 132-134; M.A. Alàrcia, 1973, p. 68; J.M. Corominas-J. Marquès, 1976, p. 109.

³¹ Cfr. F. Monsalvatje, 1889-1915, XVII, p. 306-307; J. Sutrà, 1937, p. 284; J. Sutrà, 1956-1957, p. 89-90; Ch.R. Post, 1958, p. 147; M.A. Alàrcia, 1973, p. 72-73; J.M. Corominas-J. Marquès, 1976, p. 143.

³² Cfr. J. Sutrà, 1937, p. 281-284; J. Sutrà, 1956-1957, p. 91-92; Ch.R. Post, 1958, p. 134-137, 155; M.A. Alàrcia, 1973, p. 71-72. Post considera que la taula amb les *Noces de dos sants* de la col·lecció Rafael Masó de Girona provenia d'aquest retaule de Molló –en seria l'únic fragment sobreviscut– i que representava les *Noces de santa Cecília i sant Valerià*.

de la *Mare de Déu* del santuari de les Aguges a Sadernes, prop d'Olot.³³ Però d'altres han sobreviscut, afortunadament. Es tracta del retaule de la *Pietat* i de cinc taules més procedents del monestir de Sant Esteve de Banyoles —el *Camí del Calvari*, *Santa Bàrbara*, *Sant Ferriol*, *Sant Itrop* i una *Santa franciscana*, que són la resta d'antics conjunts avui desapareguts, sense excloure que alguna provingués de la predel·la que en origen degué completar l'esmentat retaule de la *Pietat*— (Museu d'Art de Girona);³⁴ les quatre taules d'un retaule procedent del monestir agustiní de Sant Pere Cercada, prop de Santa Coloma de Farners, amb les escenes de la *Resurrecció*, *l'Ascensió*, *Pentecostès* i *l'Assumpció* (col·lecció Pérez Xifra, Girona);³⁵ i la taula amb les *Noces de dos sants*, potser procedent d'un retaule de Santa Pellaia, prop de la Bisbal (col·lecció Rafael Masó, Girona).³⁶

Igualment, s'han d'atribuir a Pere Mates quatre taules d'un bancal de procedència no determinada, amb *Sant Pere*, *Santa Bàrbara*, *Sant bisbe* i *Verge dels Dolors* (Fundació Casamor, Cervià de Ter);³⁷ dues taules amb *Sant Pere* i *Sant Pau*, segurament les portes d'un retaule desconegut, que havien format part de la col·lecció Carreras Candi de Barcelona (Museu d'Art de Girona);³⁸ una taula amb el *Crist de la pietat* que fou retallada del centre d'una predel·la i que provenia de la col·lecció Valls (Museu d'Art de Girona) [fig. 10];³⁹ i la taula amb *l'Assumpció*, procedent de la regió gironina i identi-

³³ Cfr. Ch.R. Post, 1958, p. 150-153, fig. 58, amb informacions de Joan Sutrà.

³⁴ Cfr. J. Sutrà, 1956-1957, p. 93-94; Ch.R. Post, 1958, p. 147-150; M.A. Alàrcia, 1973, p. 70-71; J.M. Corominas-J. Marquès, 1970, p. 52, 82-83, 92.

³⁵ Cfr. J. Sutrà, 1956-1957, p. 94-95; Ch.R. Post, 1958, p. 153-155; M.A. Alàrcia, 1973, p. 66. El conjunt de taules fou adquirit per Josep M. Pérez Xifra el 1924.

³⁶ Cfr. J. Sutrà, 1956-1957, p. 96-97; Ch.R. Post, 1958, p. 155; M.A. Alàrcia, 1973, p. 62. Diversament de la hipòtesi de Sutrà que hem recollit, basada en informacions sobre l'adquisició de la peça donades per la Sra. Esperança Brú vídua de Masó, Post considerarà que la pintura representava les *Noces de santa Cecília i sant Valerià*, i que era l'única taula supervivent del retaule de *Santa Cecília* de Molló.

³⁷ Cfr. J. Marquès, 1977, p. 111-119.

³⁸ Adquirides per la Generalitat de Catalunya el 1987 i ara en dipòsit al Museu d'Art de Girona. Cfr. J. Garriga, 1987 (inèdit). No podríem acceptar com a treball de Pere Mates, en canvi, el fragment de la mateixa col·lecció Carreras Candi que va assignar-li Post (cfr. Ch.R. Post, 1958, p. 155 i fig. 61) i que més aviat caldria considerar obra de Joan de Borgonya.

³⁹ La taula del Museu d'Art de Girona amb el *Crist de la pietat*, de 53 x 38 cm, porta el número d'inventari 394 del Museu Diocesà de Girona. La fitxa corresponent del museu no n'especifica la data d'ingrés i només fa constar que prové de la col·lecció Valls. Apareix citada a la *Guia* de J. Marquès

(1955, p. 25-26), entre el conjunt de peces diverses instal·lades a la "Sala Matas", com «un pequeño recuadro con el Cristo de la Piedad (n° 394)». És la mateixa peça que també esmenta L. Font (1952, p. 83) a la "Sala del pintor Matas" en el grup heterogeni encapçalat per l'epígraf «Otros fragmentos. Lo son, un fragmento del Ecce-Homo o varón de dolores (siglo XVI), la figura de un Santo (siglo XVI), los dos procedentes de la colección Valls». En origen la taula segurament constituïa el sector central d'una predel·la, de la qual va ser-ne serrada barroerament per les dues bandes laterals, de tal manera que les motllures de la base de la mateixa predel·la i la seva compartimentació amb columnetes balustrades "a la romana" servissin un cert marc a la pintura. El costat superior no té emmarcament. Tant la composició de la figura com el disseny del marc evocuen l'*Ecce-Homo* de la predel·la del retaule de *Santa Helena* d'Antoni Norri i Pere Fernández (1519-1521), una obra de qualitat artística ben superior. El *Crist de la pietat* —o «Pietat amb impropèris», o bé «Pietat», com tan sovint aquest tipus iconogràfic apareix descrit als contractes de retaule coetanis— és una pintura de devoció que representa el bust de Crist amb nimbe crucífer sobresortint del sepulcre, coronat d'espines i nafrat, i darrera seu, sobre fons d'or, símbols de la Passió: la creu amb l'INRI, l'escala, la bossa de les trenta monedes, els daus, les tenalles, el martell, l'esponja i la llança. Fins avui, la paternitat de la pintura no ha estat plantejada a cap publicació, però considero que caldria incloure-la decididament en el catàleg de les obres conservades de Pere Mates. Els trets facials del Crist d'aquesta taula són molt afins, gairebé idèntics, que els d'altres personatges del pintor, i especialment que els de Crist als compartiments del retaule de *Santa Magdalena* (1526) de la Seu de Girona amb la *Prèdica de Crist*, la *Magdalena renta els peus de Crist*, i la *Resurrecció de Llützer*. La precària anatomia del tors nu de la figura, encimbellat per un cap desproporcionadament gros, també remet als tipus de cànon curt que són habituals en els treballs de Mates, i a més, la corba de les espatlles i la configuració del pit i dels braços recorden intensament les de la figura nua del Crist de la *Pietat* que prové del monestir de Banyoles i les del personatge enllitat de la *Resurrecció d'un mort* del retaule de Montagut. En fi, el nimbe crucífer de Crist, vermell sobre daurat, és el típic que el pintor reserva a la figura de Crist, el mateix que apareix a la *Pietat* de Banyoles i a les taules de *Santa Magdalena* suara citades, i encara a d'altres taules dels conjunts de Segueró i de Montagut. D'altra banda, les semblances estilístiques de la pintura del *Crist de la pietat* amb la del retaule de *Santa Magdalena*, de 1526, en suggereixen una cronologia més aviat reculada, d'una etapa primerenca del pintor entorn de 1525/30, anterior al retaule de Montagut. L'emmarcament de la peça, al costat inferior i als flancs, amb els fragments de la predel·la originària manifesta una tipologia "a la romana" similar a la del retaule de *Sant Iscle i santa Victòria* de Millars (1528) —les dues taules conservades al Museu Diocesà porten els nús. d'inv. 386 i 390, relativament pròxims—, però tanmateix l'indici és poc consistent per assignar al *Crist de la pietat* aquesta procedència amb alguna certesa. També és insuficient la simple connexió estilística per associar-lo en ferm al conjunt de *Santa Magdalena* de la Catedral gironina. De fet, el *Crist de la pietat* respon a una tipologia figurativa freqüentíssima a les predel·les o bancals de retaule, i els retaules dels quals podria venir la peça del Museu —l'única conservada del pintor amb aquesta iconografia— serien tan nombrosos que, en l'estat actual de les informacions, fonamentar mínimament una hipòtesi sobre el seu origen comportaria una recerca àrdua, si no impracticable. En tot cas, a més de considerar els conjunts de Pere Mates sobreviscuts, la hipòtesi hauria d'incloure igualment els retaules documentats i no conservats, i en particular aquells en el contracte dels quals el mateix pintor es comprometia a representar una «Pietat» enmig del bancal. En consten almenys tres exemples: el del retaule de *Sant Tomàs* de la Catedral de Girona, de 1535 (cfr. P. Freixas, 1984-1985, p. 187: «E en los nou spays ha en dit bancal se poran pintar nou miges images de devocio com comunament se acostuma a fer. E pora esser al mig de la Pietat, etc.»); el del retaule de Vilamarí, de 1545 (cfr. J. Clara, 1982b, p. 323: «Item, és concordat del bancal del primer spay farà sanct Roch, après sancta Tecla, après del tabernacle farà Nostra Dona, al mig la Pietat, après sanct Joan, etc.»); i el del retaule de Verges, de 1547 (cfr. J. Clara, 1982b, p. 324: «Més, de pintura en lo bancal que té VII spays pintarà [...], y en la del mig, com en los més se acostuma, farà la Pietat en lo sepulcre ab tots los impropèris de la passió, com és la creu, lo pilar, la llança, los assots ab lo demás»). El document contractual de Verges, més detallat, sembla com si descrivís la taula del Museu ja acabada, però el mateix text ens prevé de treure'n conclusions fàcils i precipitades, perquè precisament descriu la representació central de la predel·la d'un retaule «com en los més se acostuma». Una exploració exhaustiva dels indicis referits a la col·lecció Valls, des de la qual el *Crist de la pietat* passà al Museu Diocesà de Girona, també fóra una possible via d'estudi per arribar a la procedència originària de la taula, però resseguir això reclamaria una recerca específica que ara no podem afrontar. La qüestió de l'origen concret de la pintura, doncs, de moment haurà de quedar en suspens.

ficada per Ch.R. Post a Barcelona el 1930, però avui il·localitzable.⁴⁰ Afegim, finalment, que també ha estat assignada al pintor la taula del *Sant Enterrament* que hi hagué a Palera⁴¹ i, com a hipòtesi, el retaule de *Sant Llorenç* d'Oix,⁴² totes dues obres destruïdes el 1936.

II

La dilatada producció de Pere Mates suara recordada es mou en el peculiar aiguabarreig de la tradició pictòrica local amb les innovacions que, sobretot a partir del segon decenni del Cinc-cents, s'introdueixen amb força als tallers del país, i especialment a Girona. Es mou, també, en relació amb una de les novetats italianes més característiques i de més predicament arreu de l'Europa «renaixentista»: la construcció espacial de la representació pictòrica mitjançant el mètode perspectiu proposat per Filippo Brunelleschi i Leon Battista Alberti el primer terç del Quatre-cents. D'una banda, Pere Mates es manté arrelat en la concepció del quadre i en les convencions gràfiques essencials de la tradició figurativa autòctona –s'hi percep encara l'ombra reposada i distingida de Jaume Huguet, en afortunada expressió de D. Angulo–,⁴³ però d'altra banda en modera els arcaïsmes gràcies a la incorporació de trets de genèrica ascendència italiana. Mates sembla haver assimilat aquests trets moderns, i en particular els referits a la coherència espacial de la composició –relativa, perquè no acaba d'alterar-ne en profunditat els planteigs–, en bona part mitjançant la via indirecta dels gravats, a la qual, tanmateix, s'hauria d'acumular la influència directa de l'activitat gironina de mestres variadament “actualitzats”.

En aquest sentit, i sense descomptar que Pere Mates potser partia d'alguna vinculació professional amb Pere de Fontaines,⁴⁴ els contactes amb

⁴⁰ Post la veié el 1930 al taller de restauració que Louis Rollin tenia a Barcelona. Cfr. J. Sutrà, 1937, p. 284; J. Sutrà, 1956-1957, p. 92, 98; Ch.R. Post, 1958, p. 155.

⁴¹ Cfr. J.M. Corominas-J. Marquès, 1976, p. 153-154, 175. Cfr. també J. Sutrà, 1956-1957, p. 92.

⁴² Cfr. J.M. Corominas-J. Marquès, 1976, p. 175, 179.

⁴³ D. Angulo, 1954, p. 64.

⁴⁴ Sembla suggerir una certa relació amb Pere de Fontaines (+1518), l'arcaïtzant pintor de la predel·la del retaule de Sant Feliu de Girona, el pacte de Pere Mates –formalitzat el 17 gener 1520– amb els marmessors del mestre difunt per tal d'adquirir els materials del seu taller i acabar el retaule de Roses (cfr. J. Clara, 1982b, p. 320-321). Cfr. M.A. Alàrcia, 1973, p. 53-54. Una síntesi i avaluació de la pintura de Pere de Fontaines en el context català de l'època es trobarà a J. Garriga, 1986, p. 62. Per a l'anàlisi de les seves pràctiques espacials, cfr. J. Garriga, 1990, p. 903-909.

l'obra gironina de pintors septentrionals tan contundents i de tarannà artístic tan divers com Aine Bru i Joan de Borgonya degueren exercir sobre el jove ganxó un impacte molt rellevant, si més no perquè el plantejament general de la representació que hi apareixia era molt afí al de la seva pròpia tradició.⁴⁵ En canvi, la límpida lliçó espacial del retaule de *Santa Helena* de la Catedral de Girona (1519-1521),⁴⁶ plenament moderna, no sembla que hagués tingut gaire ressò ni seguici, o només va tenir-ne en trets secundaris o en detalls epidèrmics, aïllats i quasi negligibles. En tot cas, ni l'obra de Pere Mates ni la de cap altre pintor coetani no acrediten haver copsat el nou concepte italià de disseny del quadre que impregna les taules de *Santa Helena*. La sedimentada cultura

⁴⁵ Per a la influència de Joan de Borgonya en la pintura de Mates, cfr. M.A. Alàrcia, 1973, p. 51-53. Una síntesi i avaluació globals de l'obra d'Aine Bru i de Joan de Borgonya en el context de l'art català del període es trobarà a J. Garriga, 1986, p. 64-71. Per a l'anàlisi espacial de la seva pintura, cfr. J. Garriga, 1990, p. 923-924 (Aine Bru) i p. 927-962 (Joan de Borgonya).

⁴⁶ Per a una notícia general sobre el retaule de *Santa Helena*, contractat per Antoni Norri i Pere Fernández el 1519 i acabat el 1521, cfr. J. Garriga, 1986, p. 71-74. Per a l'anàlisi espacial del retaule, cfr. J. Garriga, 1990, p. 962-984. Un homogeni sector d'estudiosos italians ha considerat que era una dada ja establerta en ferm la identificació de Pere Fernández amb el pintor actiu a Itàlia conegut amb el nom convencional de Pseudo-Bramantino, la cultura artística del qual ha estat qualificada com de llombardo-napolitana i hispano-cremonesa. La identificació del Pseudo-Bramantino amb Pere Fernández, encapçalada per G. Romano malgrat que tot primer era referida a l'encara anònim autor del retaule de *Santa Helena* (cfr. G. Romano, *Casalesi nel Cinquecento*, Einaudi, Torino, 1970, p. 31), prengué nou impuls i actualitat arran de la troballa del document contractual de 1519, feta per P. Freixas el 1982 (cfr. P. Freixas, 1984-1985, p. 176 i doc. 6), i arran de l'adquisició de l'excel·lent taula de *Sant Blai* atribuïda al Pseudo-Bramantino, realitzada pel Museu Nacional d'Art de Catalunya el 1986. A la problemàtica crítica de la producció italiana del Pseudo-Bramantino, ja d'entrada designat com a Pere Fernández, fou substancialment dedicat el col·loqui organitzat *ad hoc* a Girona l'any 1987 amb el curiós títol de *L'expansió del Renaixement a Catalunya*, i hi foren invitats a exposar-la Ferdinando Bologna, Alessandro Ballarin, Giovanni Romano, Marco Tanzi, Riccardo Naldi i Fausta Navarro, entre d'altres. Les actes del col·loqui no s'han arribat a publicar, però la identificació de Pere Fernández amb el Pseudo-Bramantino també fou acceptada com un fet per alguns estudiosos catalans i fins avui ha aparegut recollida –deixant ara de banda les exposicions orals– a les publicacions de P. Freixas-M. Cuyàs, *Pere Fernández, a L'època dels genis. Renaixement. Barroc*, Ajuntament de Girona-Ajuntament de Barcelona, Girona, 1988, p. 99-106; J. Sureda, *La introducció de la pintura renaixentista a Catalunya*, a *L'Escola del Camp i l'Arquitectura del Renaixement a Catalunya*, Fundació Caixa Barcelona, Barcelona, 1990, p. 19-21; F. Quílez, *Atribuïda a Pere Fernández. Sant Blai*, a *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Museu Nacional d'Art de Catalunya-Lunwerg Editores-Olimpíada Cultural, Barcelona, 1992, p. 338-340; P. Freixas, *El pintor Pere Fernández a Girona*, a *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXXII, 1992-1993, Girona, p. 79-88 (correspon a la ponència presentada al col·loqui de Girona de 1987). D'altres publicacions, en canvi, han remarcat el paper que pogué tenir-hi Antoni Norri i han mostrat reticències envers l'esmentada identificació –com els escrits de P. Freixas, *Antoni Norri, Pedro Fernández. Retaule de Santa Elena*, a *El Renaixement a Catalunya: l'Art* (catàleg de l'exposició, Barcelona, 1983), Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1986, C-7, p. 57-58; P. Freixas, 1984-1985, p. 172 n. 12, 176; J. Garriga, 1986, p. 73-74, anteriors al col·loqui gironí, i com el posterior de J. Ainaud, 1990, p. 129–, identificació que personalment considero una hipòtesi potser suggerent però com a mínim optimista, encara poc fonamentada i problemàtica, tant respecte a l'homogeneïtat estilística del conjunt de pintures que s'ha aduït per al catàleg del pintor, com respecte a l'anàlisi del seu suport documental.

perspectiva que s'hi reflecteix, madura i poc efectista, ni tan sols no era formalitzada explícitament amb el mètode geomètric albertià de construcció de la caixa espacial, sinó que es basava en una concepció estereomètrica de les figures d'encuny llombard. Segurament perquè partia de pressuposicions sobre la imatge pictòrica que eren alienes i massa distants a les de la tradició del país, no trobà els interlocutors adients en el moment precís i restà un episodi puntual, un mer parèntesi. L'única excepció, potser –bé que amb aplicació restringida al disseny de l'escenari i en definitiva frustrada–, podríem sospitar-la en la darrera obra de Joan de Borgonya, feta també per a la Catedral de Girona: el retaule de *Santa Úrsula* (1520-1525).⁴⁷

L'experiència de Pere Mates enfront de la representació espacial podria il·lustrar la de nombrosos pintors locals del segon terç del segle, salvant les diferències de qualitat. Hi persisteix encara la composició del quadre a partir de les figures, isolades d'un fons que es completarà subsidiàriament amb intencions denotatives i il·lusionistes, però com un element conjuntiu autònom i no pas com a fruit d'un disseny integrat amb les figures, unitari. La dissociació o la independència figura-fons en l'organització conceptual i gràfica de la imatge, tan constant en la tradició artesana quatrecentista, afavoreix d'entrada la fragmentació espacial i la resolució del quadre per agregacions de vistes.⁴⁸ De fet, la fragmentació i la composició del quadre per muntatge d'agregats espacials serà un tret distintiu de la producció figurativa de la majoria de tallers de pintors durant tot el segle XVI, i no pas exclusivament de Catalunya.

La dificultat de concebre el quadre com una “vista” instantània des d'un punt i d'una certa distància –com la imatge unificada que un observador veuria a través d'una “finestra”, segons la proposta albertiana– sembla infranquejable, i resulta encara potenciada en un context de treball artístic intensament artesanalitzat, refractari o almenys aliè a les pressuposicions teòriques implicades en els procediments perspectius italians. En tot cas es consolida entre els pintors autòctons l'operació indiscriminada amb receptes geomètriques convencionals i heterogènies, de base empírica, una pràctica tradicional

⁴⁷ Sobre això, cfr. J. Garriga, 1990, p. 954-962. Per a la documentació del retaule, cfr. M.A. Alàrcia, 1973, p. 51 i doc. 2. Cfr. també J. Garriga, *Joan de Borgonya. Santa Úrsula, a Millenium. Història i Art de l'Església Catalana* (catàleg de l'exposició: Barcelona, 1989), Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1989, p. 422.

⁴⁸ Per a una caracterització de les pràctiques espacials als tallers catalans del Quatre-cents, cfr. J. Garriga, 1990, p. 755-883. Un estudi sobre la representació espacial quatrecentista centrat en l'obra de Jaume Huguet es trobarà a J. Garriga, *La representació espacial en la pintura de Jaume Huguet, a Jaume Huguet 500 anys*, Generalitat de Catalunya, 1993, p. 54-73, 160-165, 174-180.

que pot assimilar modalitats noves però que les metabolitza *ad modum recipientis*, d'acord amb les velles pressuposicions locals. Les novetats formals es compaginen, doncs, amb una concepció del quadre com a recull o seqüència que recomposa retalls parcials diversos de l'experiència visual, com a "superfície-repertori" o "superfície-receptacle" d'imatges variades de coses, al marge dels intervals entre una cosa i l'altra i de la precisa posició amb què cadascuna és vista en el conjunt.⁴⁹

D'altra banda, les novetats són absorbides de manera autodidàctica, per vies indirectes i igualment indiscriminades, entre les quals adquireix un paper molt destacat la difusió de sèries o col·leccions de gravats d'artistes forasters en voga, que encara reforcen la inèrcia compositiva del muntatge d'agregats espacials. Les "estampes", de circulació generalitzada, serveixen un repertori heterogeni i quasi il·limitat de préstecs figuratius que esdevé enormement pràctic per al pintor, perquè, ocasionalment o sistemàticament, pot extreure'n ja resoltes del tot les figures que li convingui, o els accessoris, o l'escenari, o l'entera composició de la seva pintura. Si no pot repetir exactament un gravat complet a la seva taula, o no ho vol, també li queda el recurs de triar figures o coses diferents de diferents gravats. Aleshores, només li caldrà "muntar" en un nou conjunt els fragments manllevats, com qui retalla i enganxa per a un *collage* les parts d'imatges que en origen integraven composicions diverses. La pràctica d'utilitzar estampes per resoldre el dibuix de les pròpies composicions planteja una casuística inacabable, segons quina sigui l'entitat del préstec –des d'una transcripció literal a la mera inspiració per a un disseny personal–, o segons la seva amplitud –des de la incorporació d'un element puntual al trasllat de la imatge completa–, o segons el grau de comprensió de les solucions de la font utilitzada –des de l'anatomia i els drapejats de les figures a la conformació de l'escenari arquitectònic, i des dels escorços aïllats a la construcció espacial general–, o segons el grau d'unificació dels fragments d'origen dispar que s'han integrat a la nova escena –en atenció a la coherència visual, a la bona fusió o sutura compositives, a l'homogeneïtat estilística–, etc.

Deixem només enunciada la vasta problemàtica de fons que suscita l'ús regular de les estampes, comparables a una renovada versió dels *exempla*

⁴⁹ Per a una exposició sintètica dels principals procediments geomètrics i de la concepció del quadre que caracteritzen la tradició artesana amb la qual entronca l'obra de Pere Mates, cfr. J. Garriga, "Geometria fabrorum". *Procediments de representació tridimensional als tallers de pintura catalans dels segles XV i XVI*, a *Les Institucions Catalanes. Actes del III Congrés d'Història Moderna de Catalunya* (Barcelona, 13-17 desembre 1993), Departament d'Història Moderna de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1994 (en premsa).

medievals. Per ara n'hem de deixar de banda l'anàlisi concreta, que aquí no podríem afrontar adequadament ni tan sols en relació amb Pere Mates,⁵⁰ però remarcuem almenys que l'hàbit de recórrer a la fàcil solució servida pels gravats propicià una sensible regressió en l'esforç de disseny personal dels pintors. Al capdavant, això afectaria no només la seva capacitat de representar figures originals, sinó en particular la de construir de manera comprensiva l'espacialitat del quadre. La composició espacial ja feta i ben acabada que ofereix el gravat, traslladable mimèticament línia a línia, sense necessitat de conèixer-ne les raons ni d'entendre'n el procés constructiu, desactivava o inhibia la inquietud de buscar nous i més idonis procediments geomètrics: estalviava al pintor la feina tant d'aprendre'ls com d'aplicar-los.

A més, el producte pictòric final reflecteix en molts aspectes l'eclecticisme inconscient dels hàbits de treball introduïts als tallers amb l'ús progressiu de gravats. Els pintors també podien afegir en el "muntatge" de la pròpia pintura, sense gaire distincions i amb absoluta "ingenuïtat estilística", els models gravats d'autors "renaixentistes" diversíssims –posem per cas, els de Dürer i els de Rafael/Raimondi, les sèries d'estampes que tenien més predicament–, tant per obtenir-ne figures isolades o agrupacions de figures, com els fons arquitectònics, o la decoració ambiental i els accessoris de l'escena... No cal dir fins a quin punt aquesta actitud eclèctica enfront de l'estil general dels variats models i enfront dels concrets fragments figuratius d'origen divers –amb solucions perspectives diverses–, barrejats en un mateix quadre, podia afectar les característiques espacials de la representació.

III

El comportament gràfic dels tallers autòctons de la primera meitat del Cinc-cents respecte a la representació tridimensional es mou en el context de pautes generals com les que acabem d'esbossar, però d'un pintor a l'altre poden existir diferències rellevants. Atenint-nos a la pintura connectada amb la tradició catalana, l'obra de Pere Mates, a més de sobresortir d'entre la de la majoria dels seus col·legues en abundor i en qualitat, també esdevé més significativa tant dels avenços com dels límits en el procés d'assimilació de canvis, entre d'altres raons perquè sol dissenyar de collita pròpia els fons arquitectò-

⁵⁰ En relació amb l'ús de gravats –sobretot els d'Albrecht Dürer– que manifesta la pintura de Pere Mates, hem de remetre a D. Angulo, 1944, p. 327-330, i a M.A. Alàrcia, 1973, p. 46-51.

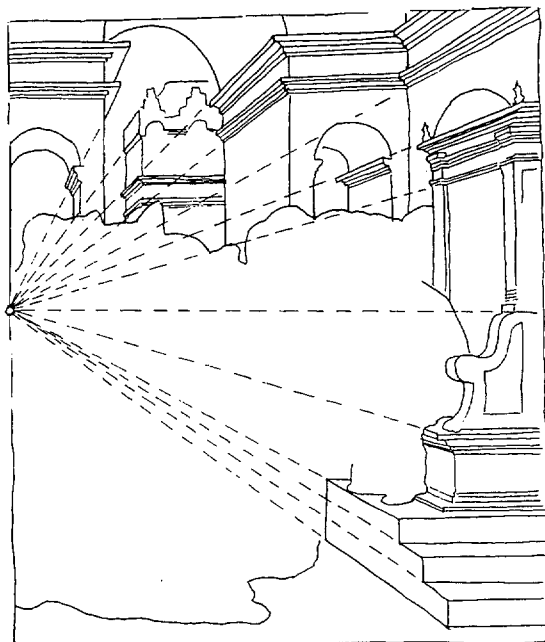


Fig. 1: Pere Mates, *Prèdica de Crist*, retaule de Santa Magdalena de la Catedral de Girona (1520). Museu de la Catedral de Girona (foto Arxiu Mas). Esquema de Lino Cabezas.

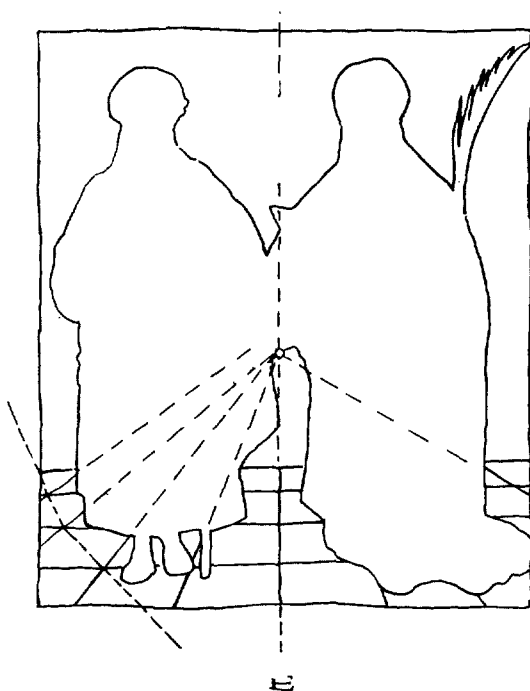


Fig. 2: Pere Mates, *Sant Iscle i santa Victòria*, retaule de Sant Iscle i santa Victòria de Millars (1527-1528). Museu d'Art de Girona (foto Museu d'Art de Girona). Esquema de Lino Cabezas.

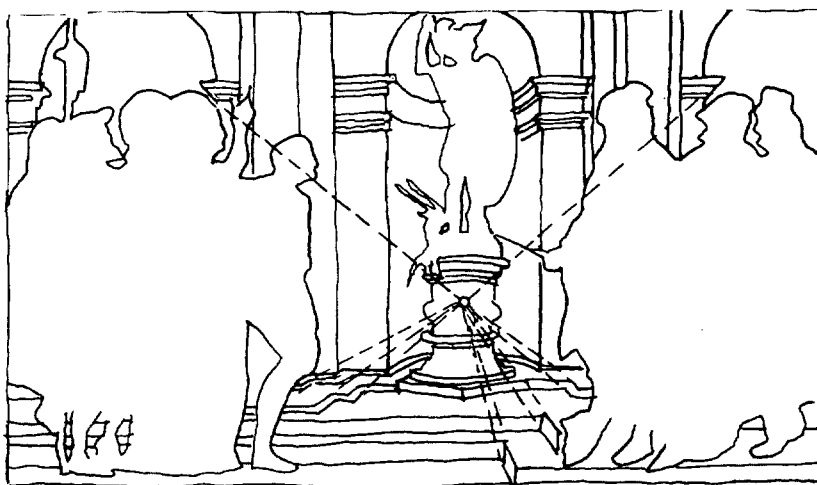


Fig. 3: Pere Mates, *Proclamació de la fe de sant Iscle i santa Victòria*, retaule de Sant Iscle i santa Victòria de Millars (1527-1528). Col·lecció particular, Millars (foto Arxiu Mas). Esquema de Lino Cabezas.

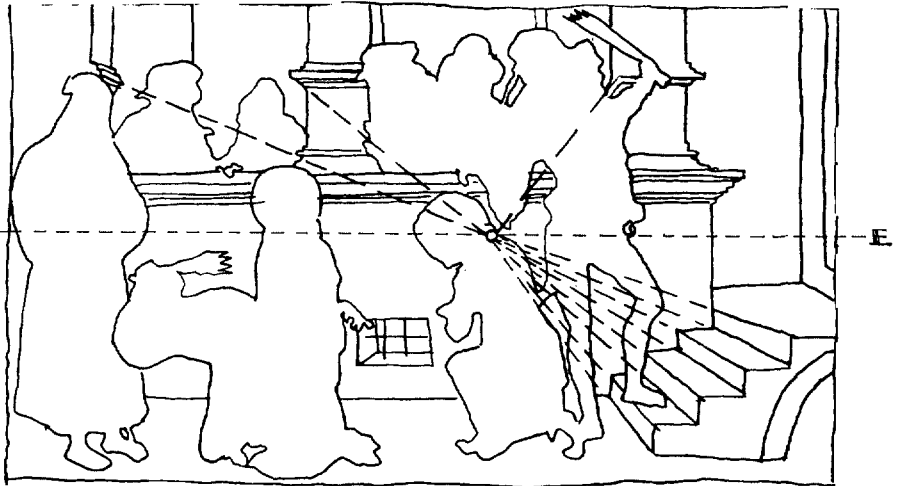
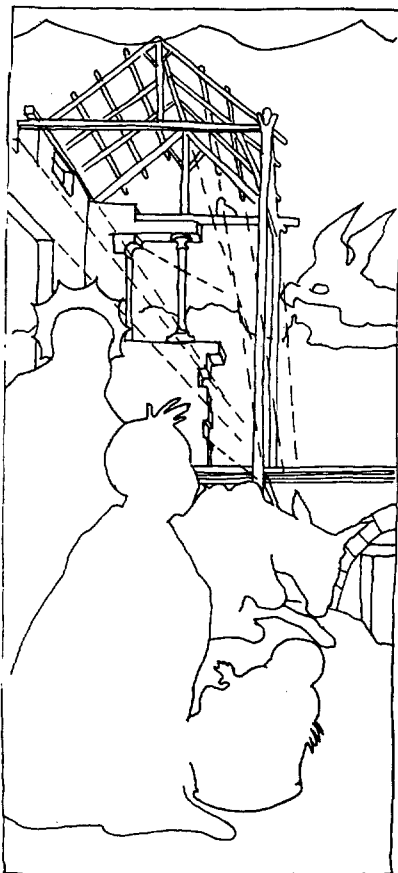


Fig. 4: Pere Mates, *Flagel·lació de sant Iscle i santa Victòria*, retaule de Sant Iscle i santa Victòria de Millars (1527-1528). Col·lecció particular, Millars (foto Arxiu Mas). Esquema de Lino Cabezas.



Fig. 5: Pere Mates, *Naixement de Jesús*, retaule de Santa Maria de Segueró (1535/50?). Museu d'Art de Girona (foto Arxiu Mas). Esquema de Lino Cabezas.



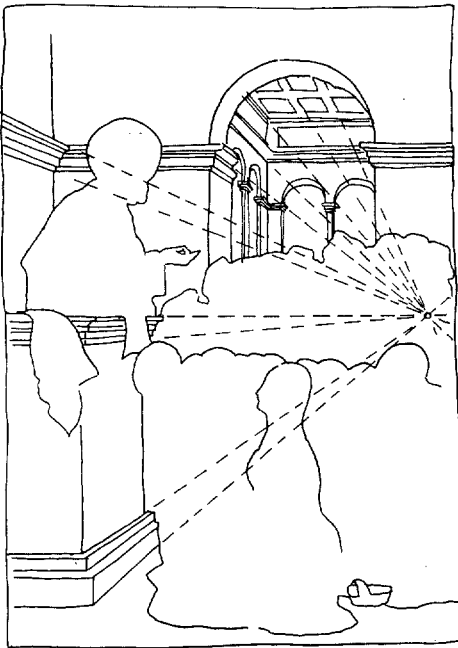


Fig. 6: Pere Mates, *Prèdica de sant Pere en el temple*, retaule de Sant Pere de Montagut (1535/50?). Museu d'Art de Girona (foto Arxiu Mas). Esquema de Lino Cabezas.

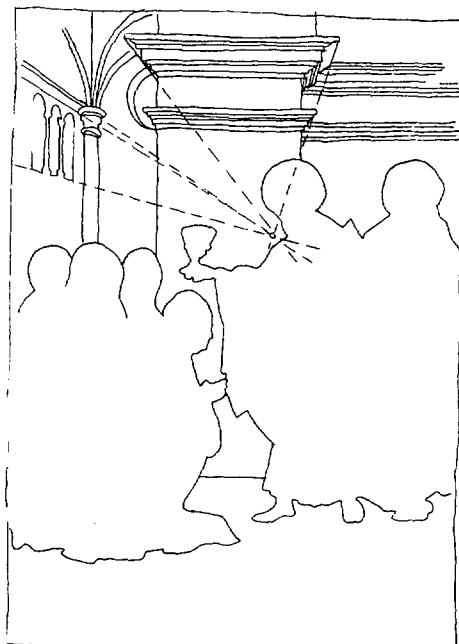


Fig. 7: Pere Mates, *Sant Pere batejant*, retaula de Sant Pere de Montagut (1535/50?). Museu d'Art de Girona (foto Arxiu Mas). Esquema de Lino Cabezas.

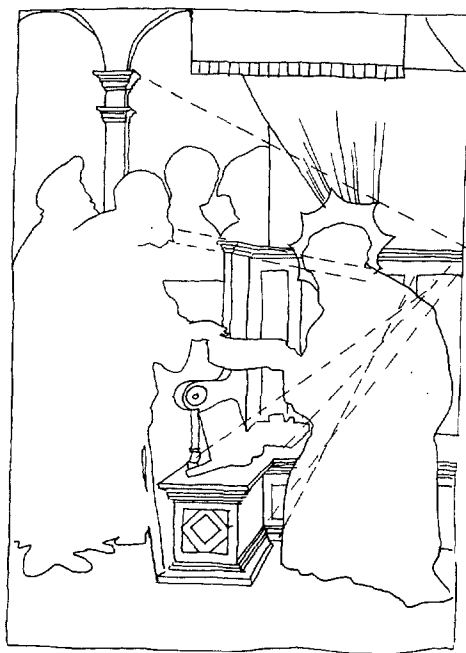
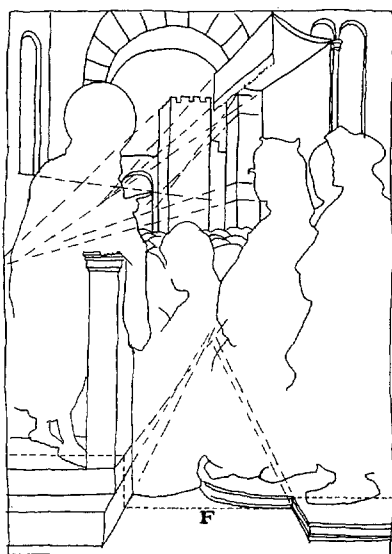


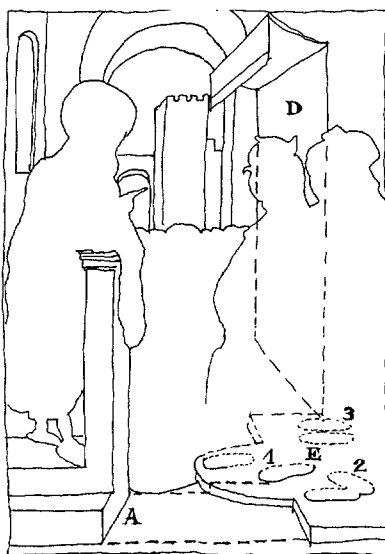
Fig. 8: Pere Mates, *Zacaries proposa el nom de Joan*, retaule de Sant Joan Baptista (1536). Col·lecció particular, Madrid (foto Arxiu Mas). Esquema de Lino Cabezas.



Fig. 9: Pere Mates, *Prèdica de sant Joan Baptista*, retaule de Sant Joan Baptista (1536). Col·lecció particular, Madrid (foto Arxiu Mas). Esquemes (a) i (b) de Lino Cabezas.



(a)



(b)



Fig. 10: Pere Mates, *Crist de la pietat*, sector central d'una predel·la (1525/30?). Museu d'Art de Girona (foto Museu d'Art de Girona).

tics de les seves escenes o només s'inspira en els d'algun gravat i els interpreta i simplifica, en comptes d'extreure'ls bons i fets.

La seva pintura narrativa reflecteix el treball d'un artesà sòlid, d'ofici potser poc inspirat i poc agosarat, però segur, molt correcte i d'una gran precisió. Malgrat que els seus dissenys resulten estàtics i repetitius —en els tipus, en els accessoris i en l'ambientació de les escenes, en les situacions representades i en la composició del quadre—, les obres són acabades amb pulcritud i serveixen amb claredat i eficàcia la "història" pretesa. Prescindeix completament dels fons d'or i fins i tot dels celatges d'or, tan habituals a la pintura posthuguetiana, per tal d'ambientar els personatges de cada escena en un fons d'escenari adient a la narració. Molt sovint l'escenari és arquitectònic, i si bé no hi explicita mai una "caixa espacial" completa amb els cinc plans visibles, tampoc no sol manca-hi, a més del paviment i com a flanc del pla paral·lel del fons, un dels costats ortogonals de l'alçat, és a dir, el mur lateral dret o bé l'esquerre de l'estança representada. Però només aquest pla, exclusivament: el pla ortogonal del sostre no hi apareix mai, si no és en un espai encadenat al pla del fons. A més, les figures resulten massa engrandides en relació amb l'escala de l'arquitectura —a comparació amb el comprimit espai de l'escenari que Mates els ha reservat— i continuen contraposades "davant" d'un teló amb decoració arquitectònica en comptes de moure's "dins" d'una arquitectura tridimensional i envoltant. D'altra banda, l'escena és representada sempre amb vista frontal, indefectiblement; mai amb vistes obliques.

La simplificació dels edificis i dels objectes de matriu geomètrica, hàbilment resolta bé que sovint la reducció esdevingui excessiva —però sense arribar mai a l'esquematisme extrem que caracteritza l'arquitectura d'altres pintors, posem per cas la de Joan Gascó—,⁵¹ tendeix als convencionalismes i a la reiteració. Les arquitectures dels fons, representades com un mer teló darrera les figures, apareixen retallades en bocins de precària versemblança estructural. No han estat "projectades" o pensades de primer antuvi com la descripció d'un edifici real o possible, amb coherència formal i constructiva, per tal de distribuir després els personatges al seu interior. Al contrari, el pintor les ha dibuixat en un segon moment, per tal d'omplir aquells espais residuals del quadre que la prèvia resolució dels personatges no havia obstruït, i esdevenen una simple torna o farcit de les figures. La fragmentació de la imatge arquitectònica podrà aparèixer amb graus diferents d'intensitat, segons les escenes, però hi és present sempre. Així i tot, el sintetisme i la netedat dels

⁵¹ Cfr. J. Garriga, *Sobre el pintor Perot Gascó (s. XVI)*, a *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 1, 1, 1993, p. 119-127.

acabats del pintor a vegades dona a les superfícies representades un suggestiu aspecte de marqueteria.

La mateixa tendència de Pere Mates a sintetitzar i a tipificar, no obstant que encara empobreixi la seva inventiva i que limiti el ventall dels seus recursos expressius, el fa un pintor enormement equilibrat i constant, gairebé uniforme. Tampoc en la consciència dels valors tridimensionals que acredita, ni en els expedients gràfics amb què els expressa, no hi apreciem cap agosarament ni cap evolució remarcables. Llevat d'algun episodi d'escorços insòlits de figures –aquí negligible, perquè en realitat són manllevats d'estampes de Dürer, com el soldat adormit a primer terme de la *Resurrecció de Crist* del retaule de Segueró–, les construccions espacials de Mates són tradicionals, simples i equilibrades. I encara, el comportament constatable a les obres que es consideren de la seva maduresa ja el retrobem igualment al seu primer treball –o almenys al de cronologia més antiga que li coneixem–, i això tant per l'ús de procediments geomètrics acurats com per les resolucions intuïtives o “a ull”, que aplica indiferentment, segons els casos.

Per conveniències expositives, per tal de descriure ordenadament i d'il·lustrar de manera idònia els recursos geomètrics aplicats per Pere Mates a la construcció espacial del quadre, hem seleccionat una mostra variada i raonablement àmplia –significativa i suficient– de la seva pintura, malgrat que sense perdre'n de vista tot el conjunt.⁵² Del seu primer treball conservat, el retaule de *Santa Magdalena* (1526), considerem la *Prèdica de Crist* (Museu de la Catedral, Girona) [fig. 1]; del retaule de *Sant Iscle i santa Victòria* de Millars (1527-1528), les taules de *Sant Iscle i santa Victòria* (Museu d'Art de Girona) [fig. 2], la *Proclamació de la fe de sant Iscle i santa Victòria* (col·lecció particular, Millars) [fig. 3] i la *Flagel·lació de sant Iscle i santa Victòria* (col·lecció particular, Millars) [fig. 4]; del retaule de *Santa Maria de Segueró* (1535/50?), la taula del *Naixement de Jesús* (Museu d'Art de Girona) [fig. 5]; del retaule de *Sant Pere* de Montagut (1535-50?), les escenes de la *Prèdica de sant Pere en el temple* (Museu d'Art de Girona) [fig. 6] i de *Sant Pere batejant* (Museu d'Art de Girona) [fig. 7]; del retaule de *Sant Joan Baptista* (1536), els episodis de *Zacaries proposa el nom de Joan* (col·lecció particular, Madrid) [fig. 8] i de la *Prèdica de sant Joan Baptista* (col·lecció particular, Madrid) [fig. 9].

⁵² Una primera versió de les anàlisis espacials de la pintura de Pere Mates que segueixen es trobarà a J. Garriga, 1990, p. 985-994.

Com s'ha dit, les composicions de l'escena són frontals en tots els quadres de Mates, invariablement. Podem constatar-hi descentraments, però es tracta només de construccions frontals escorçades, que no responen a cap expressa intenció de presentar volumetries obliqües sinó a un efecte mecànic de l'operació "amb punt". Són la conseqüència d'una recurrent composició frontal sobre l'organització de l'escenari o del fons, quan s'ha situat el punt de convergència de les ortogonals en un dels marges del quadre, per comoditat operativa, i el pla ortogonal lateral porta adossats certs accessoris emergents, com setials, ambons, escales, etc.

De tota manera, siguin centrades o descentrades les composicions de Pere Mates, la dada espacial més rellevant que s'hi ha de remarcar és precisament aquesta incorporació constructiva del punt: l'aplicació d'un procediment gràfic "amb punt" per representar l'efecte perceptiu de la profunditat sobre el pla del quadre. Ara bé, precisem tot seguit que l'ús del punt hi és habitual, però no pas sistemàtic i constant –per exemple, apareix al traçat geomètric de les figs. 1, 3, 4, 6 i 7, però no pas al de les figs. 5, 8 i 9–, perquè només respon a una fórmula per resoldre la definició lineal de certs objectes representats al quadre, en comptes d'integrar un mètode per resoldre l'entera representació del quadre. Es tracta tot just d'un "punt de convergència" de les ortogonals, exclusivament, que no s'hauria de confondre amb el *punto centrico* albertià o "punt de fuga" de la construcció perspectiva renaixentista.

El punt utilitzat per Pere Mates no té encara el sentit òptico-geomètric de projecció de la vista d'un observador sobre el quadre, ni la seva representació no és encara considerada com la "vista" d'aquest observador des d'una certa distància del quadre. El procediment "amb punt" de Mates esdevé una fórmula gràfica empírica, una hibridació artesana de segura ascendència perspectiva, però que no és identificable, ni de lluny, amb el mètode de la perspectiva pròpiament dita.⁵³ Les versions de l'operació "amb punt" que apareixen a la pintura de Mates contenen indicis prou constants i manifestos per concloure inequívocament sobre aquesta concepció artesana de la seva geometria espacial, aliena a les implicacions òptiques –les quals, en canvi, són indissociables del mètode perspectiu de construcció de la imatge establert per Brunelleschi i

⁵³ Aquesta operació artesana amb un sol punt per a la convergència de totes les ortogonals del quadre, característica de molts tallers europeus dels segles XV i XVI i avui prou coneguda, ha estat detectada per primer cop en tallers catalans vers el darrer decenni del Quatre-cents (cfr. J. Garriga, *Imatges amb "punt": el primer ressò de la perspectiva lineal en la pintura catalana vers 1490-1500*, a *D'Art*, 16, 1990, p. 59-78), i no pas amb anterioritat (cfr. J. Garriga, *La representació espacial...*, cit., 1993, p. 54-73).

Alberti—, i encara més aliena a les relacions de distància i als valors mètrics de profunditat que s'hi associen.⁵⁴

A la *Prèdica de Crist* [fig. 1] del retaule de *Santa Magdalena* (1520), totes les ortogonals convergeixen escrupolosament en un únic punt, fixat a mitja alçada al marge esquerre de la taula per exigències de la construcció frontal escorçada del setial de Crist, adossat al mur ortogonal dret, però la unificació geomètrica de l'escenari no repercuteix en resultats d'unificació espacial equivalents per al conjunt de l'escena. Només el setial des d'on Crist predica, gràcies a l'elemental efecte de volum de l'escala —que Mates repeteix sovint, per exemple a la *Flagel·lació de sant Iscle i santa Victòria* [fig. 4], aquí amb els graons en posició ortogonal—, genera un minúscul escenari completat pel mur de tanca darrera les dones. Però l'atapeït grup de personatges drets a continuació sembla empès endavant i “planxat” pel decorat arquitectònic, que es resol en un simple teló pla.

Aquesta formalització del fons, constituït com a superfície plana no integrada en l'espai narratiu dels personatges a desgrat que es representi com a tridimensional, remet a la seva funció tradicional bàsicament decorativa. Respon a la persistent herència medieval dels fons daurats o amb decoració de domassos per emmarcar les figures, és a dir, els mateixos fons que Mates aplica encara literalment en composicions no narratives com *Sant Iscle i santa Victòria* [fig. 2]. La funció ornamental prevalent que traeix el fons, com un teló espacial però dissociat de l'espai dels personatges, es pot comprovar amb tota nitidesa a nombroses escenes de Mates, tant si porten punt com si no en porten. Per exemple, a la *Resurrecció de Llätzer* i a l'*Enterrament de Maria Magdalena* del mateix retaule que la *Prèdica de Crist* suara citada, a l'*Epifania* i *Pentecostès* del retaule de Segueró, a la *Resurrecció d'un mort*, la *Prèdica de sant Pere en el temple* [fig. 6] i *Sant Pere batejant* [fig. 7] del retaule de Montagut, a les *Noces de dos sants* de la col·lecció Masó, a la *Prèdica de sant Joan Baptista* [fig. 9] ara a Madrid, etc.

Com que el punt dels traçats no té cap funció ni sentit visual general —en relació amb la vista d'un observador exterior al quadre—, en conseqüència tampoc no en té l'horitzó que defineix. Notòriament, el pintor ignora el signi-

⁵⁴ La “inconsciència” del sentit mètric i de la mateixa noció de distància en aquestes operacions espacials “amb punt” és una hibridació perspectiva, o pseudo-perspectiva, típica de contextos artístics. També la retrobem a l'obra de Perot Gascó, un coetani de Mates que li és considerablement afí. Cfr. J. Garriga, *Sobre el pintor Perot Gascó...*, cit., 1993, p. 127-134 (esp. p. 130, n. 30).

ficat i el mateix concepte d'un precís horitzó de la composició, vinculat a la concreta posició del punt, i per això no en recull les exigències gràfiques. Les seves figures no s'acorden a l'horitzó del traçat arquitectònic, sinó a un altre de divers i aleatori, el qual, tanmateix, no té virtualitat per establir el ritme de la seva reducció, ja que Mates tampoc no té la consciència d'una escala d'alçades regulada per a les figures.

La dissociació gràfica entre les figures i el fons arquitectònic es manifesta encara en la definició merament intuïtiva de les seqüències de profunditat, tant per a l'escorç precís dels seus volums com per a la seva exacta posició en l'espai. Ja s'ha dit que l'arquitectura, concebuda en realitat com un simple teló de fons, no es representava amb l'objectiu de construir interiors penetrables, que permetessin assignar un lloc adequat i diferent a cada figura o cosa de l'episodi narrat. No és estrany, doncs, que els termes de profunditat es determinin sempre "a ull", sense regulació objectiva —comparem el gruix d'intradós tan desigual de les tres arcades de la *Prèdica de Crist* [fig. 1]—, ni tampoc no ho és que els intervals espacials presumptament delimitats pels edificis esdevinguin incompatibles amb el volum de les figures que els ocupen —com el grup masculí del segon terme de la mateixa fig. 1, o el femení del primer terme de la fig. 6—, ni que la reducció dimensional assignada a les figures per causa de la distància tingui cap relació constant amb la dels elements arquitectònics. De fet, una relació constant entre les dimensions i la distància, no la mantenen tampoc les figures o grups de figures entre si. En definitiva, cada grup de figures conforma una franja plana retallada davant d'un fons pla, amb plena autonomia espacial, visual i dimensional.

És evident que Pere Mates ha compost les figures i ha construït la geometria dels elements arquitectònics dels seus quadres sense tenir en compte per a res el factor distància. No solament no l'ha tingut en compte en termes operatius, en el procediment de traçat que aplica, sinó que fins i tot ignora el concepte mètric de distància en la representació. I és per aquesta raó que l'arquitectura no compassa de manera sistemàtica i satisfactòria les seqüències de profunditat. En relació amb això, observem encara que a les composicions de Mates només les figures situades a primer terme semblen disposar d'una certa porció d'espai, com es comprova a la *Prèdica de Crist* [fig. 1] i a tantes taules poblades amb grups nombrosos, per exemple a les similars de la *Prèdica de sant Pere en el temple* [fig. 6] i de la *Prèdica de sant Joan Baptista* [fig. 9]. L'efecte d'espaisitat és encara més reeixit quan els primers termes tenen poques figures, com a les escenes de la *Proclamació de la fe de sant Iscle i santa Victòria* [fig. 3], de la *Flagel·lació de sant Iscle i santa Victòria* [fig. 4],

de *Sant Pere batejant* [fig. 7] i de *Zacaries proposa el nom de Joan* [fig. 8]. En canvi, a partir dels segons termes la sensació d'amuntegament esdevé sempre feixuga i inevitable, fins i tot amb elements arquitectònics intermedis, com els simples diafragmes sense gruix que apareixen a les figs. 1, 4 i 8.

No havent-hi cap idea de distància associada als traçats –limitats sempre a la convergència de les ortogonals, estrictament–, el pintor tampoc no sembla tenir consciència de la virtualitat mètrica de la superfície de base per determinar la posició i alçada de les figures. Pere Mates sap descriure els paviments com a superfície plana i estable mitjançant tocs d'ombres horitzontals, com a l'episodi de la *Magdalena renta els peus de Crist* i als de les figs. 1, 4, 6, 7 i 8, entre moltíssims d'altres, però els representa sempre ben llisos, malgrat que apareguin en escenes inequívocament d'interior. No els decora gairebé mai amb els tradicionals enrajolats, que si fossin concebuts com a quadrícula “commensurativa” visualitzarien els ritmes de la distància, però que en tot cas sempre contribueixen a ordenar els plans de profunditat del quadre almenys de manera intuïtiva i aproximada. I atès que prescindeix dels paviments enrajolats, tampoc no té necessitat de traçar prèviament cap escaquer a la superfície de base. A penes hi ha excepcions a l'absència general d'enrajolats, i encara aquestes presenten quadrícules residuals traçades “a ull”: són la taula central de *Sant Iscle i santa Victòria* [fig. 2], o l'*Anunciació* del retaule de Segueró, i ben poques més. La solució del paviment llis es podria relacionar amb l'equivalent d'algunes escenes del retaule de *Santa Helena*, que Pere Mates pogué observar, però en aquesta hipòtesi és obvi que n'hauria aïllat mimèticament el recurs, com un efecte independent del complex de recursos espacials aplicat per Norri-Fernàndez.

Hem vist que el coneixement del punt de convergència de les ortogonals al quadre era manifest des de les primeres obres del pintor. D'entre els exemples més inequívocs, perquè comprenen les ortogonals de diferents plans del quadre i a vegades afecten a segments lineals mínims i dispersos, remarcuem, a més de la fig. 1 del retaule de *Santa Magdalena*, les figs. 3 i 4 del retaule de *Sant Iscle i santa Victòria* de Millars, i les figs. 6 i 7 del retaule de *Sant Pere* de Montagut. Però no obstant conèixer el procediment del punt, també queda clara la concepció estrictament empírica que Pere Mates en tenia. Ja s'ha dit que aquí el punt no comporta la idea d'observador, ni la d'horitzó, ni la de distància, ni s'associa al quadre –al conjunt de la imatge–, sinó només als sectors de la representació que n'han fet aconsellable l'ús: els volums geomètrics de l'arquitectura i d'altres objectes del mobiliari escènic. Les figures hi resulten independents, com si fossin un altre fragment del

quadre juxtaposat en el mateix receptacle d'imatges en comptes de coordinat amb la resta dels volums com a única "vista".

La funció del punt s'esgota en el traçat de les ortogonals de les coses que s'hagin de dibuixar per omplir les àrees del quadre no ocupades per les figures, i prou. No és encara un punt de commensuració òptica general, ni per tant, doncs, el punt de la perspectiva. Per a Mates, el punt és tothora una recepta geomètrica convencional, adequada per construir objectes i associada a cadascun dels objectes –una mera estratègia de l'ofici per facilitar-ne la reducció gràfica–, però sense implicar cap sentit visual global, sense significar la direcció de la mirada d'un observador exterior al quadre. Per a Mates, el punt respon a la configuració de les coses representades, de cada cosa, i no pas encara a l'ull de cap testimoni ocular –primer el pintor, i després nosaltres– de la hipotètica escena que contindria aquestes coses. No significa encara l'ull que veu les coses en el conjunt comprès per la seva mirada des del seu lloc d'observació.

Per això, quan s'opera amb punt, la seva posició en el pla figuratiu és convencional i determinada per causes aleatòries: per la comoditat de dibuix dels objectes en situacions típiques, o fins i tot per la vella rutina artesana, tan pràctica, d'aprofitar els marges de la taula –el cas de la *Prèdica de Crist* [fig. 1]– i els eixos de simetria del quadre –per exemple, al retaule de Millars el punt es troba en l'eix vertical (E) a la fig. 2, i en l'eix horitzontal (E) a la fig. 4. Convé remarcar, en fi, que un ús tan elemental del punt ha de deixar per força de banda nombrosos problemes específics de resolució gràfica dels volums representats. Destaquem, d'entre els més recurrents, la descripció de l'intradós en escorç dels arcs situats sobre un pla paral·lel al quadre. L'intradós sol rebre solucions arcaiques i lamentables, de primària intuïció o d'inèrcia artesana, consistentes a prolongar-ne exageradament la porció de superfície vista. Observem-ho a les arcades de les figs. 1, 8, 9 i, sobretot, de la fig. 6.

No hi ha dubte que un "punt" tan desproveït de connotacions visuals pot esdevenir un auxiliar molt pràctic per al pintor, però també és perfectament prescindible en moltes d'altres ocasions. I de fet Pere Mates en prescindeix sovint, encara que li calgui representar escenes amb elements arquitectònics. La seva construcció no sol tenir punt quan el traçat dels volums era molt simple, com a l'episodi de *Zacaries proposa el nom de Joan* [fig. 8], on el pintor ha delineat "a ull" les ortogonals de l'escó, fragment a fragment. O bé quan la construcció, malgrat la relativa complexitat, ja li venia donada de primer antuvi, o sigui, quan l'obtenia a partir d'algun gravat que adaptava per

sectors, com segurament és el cas de la cabana del *Naixement de Jesús* [fig. 5] de Segueró, manllevada del *Naixement de la Petita Passió* (1511) de Dürer.⁵⁵

I si el traçat empíric amb un sol punt no sostreu el quadre a la fragmentació espacial, com s'ha vist –perquè el punt s'aplica sempre a problemes gràfics parcials i aïllats de la representació, i com a mínim no hi involucra les figures–, encara el dissociarà més intensament una construcció amb convergències difuses, sense punt o amb diversos punts. Escenaris que combinen paisatge i arquitectura com el *Naixement de Jesús* [fig. 5] accentuen d'entrada la duplicitat d'horitzons –baix per a l'arquitectura i alt per a la resta–, cap dels quals no regeix la presentació de les figures, ni encara menys les seves reduccions. Observem, per exemple, la posició i les dimensions relatives dels dos pastors del fons i de l'àngel que els anuncia el Naixement.

Aquest efecte de major discontinuïtat espacial generada per l'operació amb diferents punts, amb traçats explícits o més probablement implícits –"a ull"–, s'il·lustra també a les escenes d'interior de *Zacaries proposa el nom de Joan* [fig. 8] i, en particular, a la *Prèdica de sant Joan Baptista* [fig. 9]. A *Zacaries proposa el nom de Joan* [fig. 8], notem almenys la conseqüència de la dispersió del traçat en l'aspecte vinclat i com de muntatge desballestat de peces que adquireix l'escó del protagonista, o també en la inconsistència del sumari fons arquitectònic –que sembla incorpori, de paper– en relació amb les figures.

La fig. 9a de la *Prèdica de sant Joan Baptista* fa avinent que les ortogonals de la zona alta fuguen vers una àrea més aviat dispersa sobre la meitat superior del quadre: les del dosser tenen un punt precís, però les del fons arquitectònic són molt escampades. Les ortogonals de la zona baixa, que corresponen a l'estrada o ambó des d'on predica sant Joan i a l'escambell des d'on l'escolten Herodes i els dos acompanyants, fuguen més avall a una àrea molt reduïda i ben centrada de la meitat inferior del quadre. La dissociació es fa notòria sobretot quan es considera la representació de les relacions espacials entre els diversos elements figuratius. Per exemple, les relacions de dimensió, situació i distància dels personatges, o encara relacions més precises, com la posició axial (F) de l'ambó de sant Joan respecte a l'escambell d'Herodes, el qual figura que és assegut enfront seu. El pintor ha representat sant Joan mentre predica amb la mirada en direcció a Herodes, però en realitat no podria veure'l perquè és en posició massa desplaçada respecte a l'eix (F).

⁵⁵ Cfr. W. Kurt (ed.), *The Complete Woodcuts of Albrecht Dürer*, Dover, New York, 1963 (1927), cat. 226.

A la fig. 9b de la mateixa *Prèdica de sant Joan Baptista*, s'il·lustren algunes relacions més d'aquest tipus. Amb (A) s'expressa la profunditat màxima de la base de l'ambó de sant Joan i la seva correspondència espacial amb l'escambell del grup d'Herodes (E). L'escambell (E) té marcada la posició dels peus dels personatges: (1) representa els d'Herodes, (2) els de l'acompanyant de primer terme, i (3) els imaginables del segon acompanyant obstruït. La situació del dosser s'indica amb (D). Remarquem la dislocació de la posició relativa dels tres elements (A), (E) i (D), en realitat progressivament reculada cap al fons mentre que, al contrari, el pintor pretenia descriure'ls en un mateix terme de profunditat. El dosser (D), que òbviament es volia figurar "damunt" l'escambell d'Herodes (E), cobricelant-lo, en canvi apareix "darrera" —damunt l'auditori general que és assegut a terra—. Semblantment Herodes (1), l'antagonista de l'acció centrat damunt (E), havia d'estar enfront de l'ambó del protagonista sant Joan (A), en comptes de desplaçat més "endins" del quadre com de fet es troba i com ja feia avinent la fig. 9a.

En conclusió, la geometria espacial de Pere Mates, perfectament significativa dels estàndards constructius de la representació pictòrica als tallers coetanis de Catalunya, esdevé alhora un exemple característic tant del complex de recursos gràfics com de la concepció del quadre que durant la primera meitat del Cinc-cents també són retrobables a la immensa majoria dels ambients artesans europeus. Com a testimoni d'una pràctica de la pintura encara ben aliena a les preocupacions teòriques i "científiques" implicades en la imatge renaixentista italiana, l'obra de Pere Mates reflecteix amb nitidesa els elements del procediment perspectiu que s'introduïen als tallers i les modalitats de la seva introducció, i en definitiva serveix una il·lustració fidel de les primeres fases de l'alentit i contradictori procés de difusió de la perspectiva lineal fora d'Itàlia a l'època del Renaixement.

BIBLIOGRAFIA SOBRE PERE MATES

- J. AINAUD, 1958: «La pintura dels segles XVI i XVII», a *L'art Català*, II, Ed. Aymà, Barcelona, 1958.
- J. AINAUD, 1978: «Arte», a *Cataluña*, vol. II, Fundación Juan March-Ed. Noguer, Madrid, 1978.
- J. AINAUD, 1990: *La pintura catalana. De l'esplendor del Gòtic al Barroc*, Skira-Carroggio, Genève-Barcelona, 1990.
- M.A. ALARCIA, 1973: *Pedro Matas*, Tesi de llicenciatura, Departament d'Història de l'Art, Universitat de Barcelona, 1973 (inèdit).

- M.A. ALARCIA, 1976: «Pere Mates», a *Gran Enciclopèdia Catalana*, vol. 9, Barcelona, 1976, pàg. 721, *ad vocem*.
- M.A. ALARCIA, 1986a: «Pere Mates. Retaule de Sant Pere de Montagut», a *El Renaixement a Catalunya: l'Art* (catàleg de l'exposició: Barcelona, 1983), Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1986, pàg. 55-57.
- M.A. ALARCIA, 1986b: «Pere Mates. Naixement del Crist (retaula de Segueró)», a *Thesaurus/estudis. L'art als bisbats de Catalunya, 1000-1800* (catàleg de l'exposició: Barcelona, 1985), Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1986, pàg. 241-243.
- M.A. ALARCIA, 1989: «Pere Mates. Adam i Eva (retaula de Segueró)», a *Millenium. Història i Art de l'Església Catalana* (catàleg de l'exposició: Barcelona, 1989), Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1989, pàg. 424.
- M.A. ALARCIA (ET AL.), 1984: *Girona. Museu d'Art*, Generalitat de Catalunya-Bisbat de Girona-Diputació de Girona, Barcelona, 1984.
- S. ALCOLEA GIL, 1957: «La pintura desde 1500 a 1850», a *Historia de la pintura en Cataluña*, Ed. Tecnos, Madrid, s. d. [1957].
- S. ALCOLEA GIL, 1983: «El Renaixement», a *Art català, I (Dolça Catalunya)*, Ed. Nauta, Barcelona, 1983.
- D. ANGULO, 1944: «Durero y los pintores catalanes del siglo XVI», a *Archivo Español de Arte*, XVII, 1944, pàg. 327-330.
- D. ANGULO, 1954: *Pintura del Renacimiento (Ars Hispaniae, XII)*, Ed. Plus-Ultra, Madrid, 1954.
- J. BOTET I SISÓ (s. a.): «Província de Girona», a *Geografia General de Catalunya*, a cura de F. Carreras Candi, Albert Martin, Barcelona, s. a.
- J.R. BUENDIA, 1980: «Pintura», a *El Renacimiento (Historia del Arte Hispánico, III)*, Ed. Alhambra, Madrid, 1980.
- J. CAMON AZNAR, 1970: *La pintura española del siglo XVI (Summa Artis, XXIV)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1983 (1a ed., 1970).
- N. CASTELLS-J. CLARA, 1981: «Noves dades sobre els pintors Mates», a *Revista de Girona*, 97, 1981, pàg. 277-283.
- F. CHECA, 1983: *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Ed. Cátedra, Madrid, 1983.
- J. CLARA, 1982a: «El retaula de la capella del Corpus de la catedral», a *Revista de Girona*, 99, 1982, pàg. 173-181.
- J. CLARA, 1982b: «Dades inèdites sobre el pintor renaixentista Pere Mates», a *Revista de Girona*, 101, 1982, pàg. 317-325.
- J. CLARA, 1983: «Nicolau Mates, pintor de Sant Feliu de Guíxols», a *Estudis*

- sobre temes del Baix Empordà, Institut d'Estudis del Baix Empordà, 2, 1983, pàg. 125-139.
- J. CLARA, 1984: «Obra d'artistes i artesans gironins del segle XVI a la Garrotxa», a *Annals 1982-1983*, Olot, 1984, pàg. 64-69.
- J. CLARA, 1987: «Damià Mates, pintor del segle XVI», a *Jornades d'història de l'Empordà. Homenatge a J. Pella i Forgas (Actes)*, Patronat Francisc Eiximenis, Girona, 1987, pàg. 215-226.
- J.M. COROMINAS PLANELLAS-J. MARQUÈS CASANOVAS, 1970: *La comarca de Bañolas, 2. Catálogo monumental de la provincia de Gerona*, Diputació de Girona, Girona, 1970.
- J.M. COROMINAS PLANELLAS-J. MARQUÈS CASANOVAS, 1976: *La comarca de Besalú. Catálogo monumental de la provincia de Gerona*, Diputació de Girona, Girona, 1976.
- L. FONT, 1952: *Gerona. La catedral y el Museò Diocesano*, Ed. Carlomagno, Girona, 1952.
- P. FREIXAS, 1984-1985: «Documents per a l'art renaixentista català. La pintura a Girona durant el primer terç del segle XVI», a *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXVII, Girona, 1984-1985, pàg. 165-188.
- P. FREIXAS, 1986: «Francesc Espinosa, Pere Mates. El retaule de Sant Iscle i Santa Victòria de Millàs», a *El Renaixement a Catalunya: l'Art* (catàleg de l'exposició: Barcelona, 1983), Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1986, pàg. 51-55.
- J. GARRIGA, 1986 (amb la col·laboració de M. CARBONELL): *L'època del Renaixement, s. XVI (Història de l'art català, IV)*, Edicions 62, Barcelona, 1986.
- J. GARRIGA, 1987: *Observacions sobre dues taules de Pere Mates*, informe per al Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 29 de maig de 1987 (inèdit).
- J. GARRIGA, 1990: *Qüestions de perspectiva en la pintura hispànica del segle XVI. Criteris d'anàlisi i aplicació al cas de Catalunya*, tesi de doctorat, Universitat de Barcelona, 1990 (edició en microfitxa: Servei de Publicacions de la Universitat de Barcelona, núm. 1421, 1992).
- J. GUDIOL CUNILL, 1933: *Nocions d'Arqueologia Sagrada Catalana*, Impremta Balmesiana, Vic, 1933 (1a ed. 1902), vol. II.
- J.M. MADURELL, 1944: *Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos (Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI)*, Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, Barcelona, 1944.

- F. MARIAS, 1989: *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Taurus, Madrid, 1989.
- J. MARQUÈS CASANOVAS, 1955: *Guía del Museo Diocesano de Gerona*, Impr. Gerona, Girona, 1955 (2ª ed.).
- J. MARQUÈS CASANOVAS, 1977: «Una tabla del pintor Pedro Matas», a *Revista de Girona*, XXIII, 79, 1977, pàg. 111-119.
- F. MONSALVATJE I FOSSAS, 1889-1915: *Noticias históricas de la provincia de Gerona*, vols. I-XXVI, Impr. J. Bonet, Olot, 1889-1915.
- F. MONSALVATJE I FOSSAS, 1904: *Los monasterios de la Diócesis Gerundense*, Impr. J. Bonet, Olot, 1904.
- P. de PALOL, 1955: *Gerona monumental*, Ed. Plus-Ultra, Madrid, 1955.
- Ch.R. POST, 1958: *A History of Spanish Painting, XII-I: The Catalan School in the Early Renaissance* [«The Catalan Monogrammist (Pedro Mates?)»], Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1958, pàg. 123-155.
- A. PUIG, 1970: *Història de l'art català. Del Renaixement al Barroc*, Ed. Tàber, Barcelona, 1970.
- J. SUTRA VIÑAS, 1930: «Las obras de restauración realizadas en la iglesia parroquial de San Pedro de Montagut», a *Boletín Eclesiástico de Gerona*, Girona, juliol 1930, pàg. 363-368 (opuscle: Figueres, juliol 1930).
- J. SUTRA VIÑAS, 1937: «TVMAS, pintor renaixentista. Contribució a l'estudi de la pintura del Renaixement català», a *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, XLVII, 1937, pàg. 173-181, 221-226, 245-252, 277-288.
- J. SUTRA VIÑAS, 1950: «Las tablas renacentistas de Millás», a *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LIV, Madrid, 1950, pàg. 183-190.
- J. SUTRA VIÑAS, 1956-1957: «Contribución al estudio de la obra de un pintor renacentista», a *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, XI, 1956-1957, pàg. 83-107.
- P. TRIJUEQUE, 1990: «Retaules del segle XVI a Palamós, Vila-romà i Vall-llobrega», a *Estudis del Baix Empordà*, 9, 1990, pàg. 115-140.